

## О ФОЛЬКЛОРНОМ ТЕАТРЕ ЯКУТОВ

ПАРАСКОВЬЯ ЕРЕМЕЕВНА ЗАБОЛОЦКАЯ

(Арктический государственный институт культуры и искусств: 677000, Российская Федерация, Республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Орджоникидзе, д. 4)

**Аннотация.** В статье ставится проблема изучения фольклорного театра якутов и его функционирования. Он отражает своеобразный мир образов, созданный художественно-выразительными и художественно-изобразительными средствами в особой форме. В фольклорном театре якутов к дотеатральным формам относятся исполнение фольклорных произведений (эпоса олонхо, благословений — алгыс, скороговорок — чабыргах) и ритуально-обрядовые действия (праздник Ысыах, шаманские мистерии-камлания), в которых содержатся следующие театральные-игровые элементы:

- четкая композиционная структура с последовательным развитием действий;
- архитектура площадки, разделение ее на две части — место для действия и место для зрителей (сцена и зрительный зал);
- установление небольших сооружений, использование различных атрибутов и предметов, обозначающих место и время развертывания действия (как и в театре);
- естественное освещение, которое создает атмосферу происходящего действия на открытой или закрытой площадке;
- музыкальное сопровождение действий: игра на ритуальных или народных музыкальных инструментах, что не только «развивает» действие, но и создает определенную атмосферу;
- создание образа с использованием художественно-выразительных средств — голоса, жестов, мимики, пластики, песен и танцевальных движений; по сути, эти же средства создания образа имеются в арсенале актера профессионального театра.

Фольклорная форма представлена «ролевым» театром олонхо, где характерной чертой исполнения является создание образов в особой песенной форме — монологов и диалогов героев. Каждому персонажу олонхо присущ свой певческий стиль, мелодика песен, способ интонирования, тембровая окраска голоса, посредством которых исполнитель создает конкретный образ. Это своеобразный театральный спектакль, разыгрываемый по ролям (партиям), где сказитель-олонхосут владеет не только техникой пения, но и искусством сценической игры.

**Ключевые слова:** фольклорный театр, якуты, театральные-игровые элементы, олонхо.

Фольклорный театр как явление художественной культуры представляет собой устную традицию, связанную с мировоззрением, народными знаниями и культурной деятельностью народа. Он обладает рядом специфических свойств и признаков театра как вида народного искусства, включающих особые «способы воспроизводства художественного восприятия мира посредством художественных средств, выработанных в традиционной культуре каждого народа» [Богуславская 1986].

Интерес представляют истоки фольклорного театра, которые лежат в области ритуально-обрядовых и зрелищно-игровых форм культуры. По сути, они явились фундаментом для возникновения того или иного вида или жанра фольклорного театра. У всех этих форм существовала общая система художественно-выразительных средств и особые исполнительские способы, приемы, которые содержат действенно-игровое начало со своеобразной эстетикой.

Проблему составляет переход ряда магических функций ритуально-обрядовых

форм традиционной культуры в эстетические функции и художественные традиции, а также выявление «театрально-игровых» или «драматических» элементов в исполнении фольклорных жанров и обрядов и т.д., которые исследователи относят к истокам фольклорного театра<sup>1</sup>.

Фольклорный театр якутов представляет собой уникальное наследие культуры народа. С одной стороны, он, как особый вид фольклора, становится объектом собственно фольклористики, с другой — имеет театральную природу и признаки театра и становится объектом этнотеатроведения, отражает своеобразный мир образов, созданный специфическими художественно-выразительными и художественно-изобразительными средствами в особой форме. В культуре якутов фольклорному театру предшествовал период дотеатральных форм исполнительства. В него включается исполнение благословений — *алгыс*<sup>2</sup>, скороговорок — *чабыргах*<sup>3</sup>, массовых мистериальных действий и индивидуальных магических действий шаманов.

В конце XIX — начале XX в. не раз отмечалось, что исполнение якутских обрядов имеет театрализованный характер, а эпическое сказание *олонхо*<sup>4</sup> является народной драмой. К примеру, И. А. Худяков, сосланный в 1866 г. в Якутию и занявшийся там изучением якутского языка и фольклора, особо выделил театральнo-игровой характер шаманских камланий: «...шаман перевоплощается в кого-то

другого не только посредством голоса, но и с помощью различных движений, пения и танца» [Худяков 1969, 225–228].

К одному из первых, кто считал якутского шамана актером, хорошо владеющим приемами «перевоплощения», относится и якутский историк и этнограф Г.В. Ксенофонтов, который считал, что камлание шамана — это «драматическое представление» [Ксенофонтов 1992, 118].

Шаманские мистерии-камлания имеют сложную композиционную структуру с использованием различных элементов искусства — музыки, слова, хореографии, пантомимы и т.д. В центре и в основе представления — «шаманская игра» с созданием образов духов-помощников и духов-покровителей, божеств (*айыы*)<sup>5</sup> и светлых духов (*иччи*), а также злых духов (*абаасы*)<sup>6</sup>. Высокое мастерство шамана можно сравнить с мастерством органичного по природе актера, умеющего создавать образы разного характера (драматического, комического, трагикомического). По своей природе такое действие носит театральный (или театрализованный) характер.

В исполнении благословений — *алгыс*, скороговорок — *чабыргах*, коллективных мистериальных и индивидуальных магических действий шаманов можно выделить следующие театральнo-игровые элементы:

- 1) четкая композиционная структура с последовательным развитием сюжета, что присуще и театральному действию;
- 2) архитектоника площадки, разделение ее на две части — место для действия

<sup>1</sup> В отечественной науке истоки театра изучали: [Авдеев 1959; Савушкина 1976; Гусев 1977, 1980, 1983; Ивлева 1994, 1998; Некрылова 2004] и др.

<sup>2</sup> *Алгыс* — ритуал кропления жертвенным молочным напитком кумыс священного огня, сопровождающийся гимнами-восхвалениями божеств и духов с целью прошения благополучия, защиты и покровительства. Исполняется в речевой, речитативной и песенной формах. В культуре якутов большим почетом и уважением пользуются алгысчиты — исполнители-профессионалы алгысов.

<sup>3</sup> *Чабыргах* — скороговорка, представляет сатирико-юмористический жанр фольклора якутов. Исполняется в речитативной и песенной формах. Исполнитель на одном дыхании должен выразительно проговорить все слова фольклорного произведения.

<sup>4</sup> *Олонхо* — эпическое сказание якутов, представляющее собой объемное стихотворное произведение от 6 до 50 тыс. строк. Исполняется в речитативной и песенной формах. Имеет четкую композиционную структуру и систему образов. Главным героем является богатырь или богатырка, функцией которых является установление мирной жизни и защита людей. Исполнителя называют *олонхосутом*.

<sup>5</sup> *Айыы* (от корня *ай* — творить) — общее название пантеона светлых божеств Верхнего мира, дарующих людям плодородие, счастье, благополучие, удачу в охоте и промысле, приплод скота, души детей и т.д.

<sup>6</sup> *Абаасы* — общее название злых духов, которые населяют мифологические Верхний и Нижний миры, причиняющих людям разного рода болезни и несчастья.

и место для зрителей (сцена и зрительный зал);

3) установление небольших сооружений (иногда они отсутствуют), использование различных атрибутов и предметов, обозначающих не только место и время развертывания действия как в театре, но и способствующих созданию образа;

4) естественное освещение на открытой или закрытой площадке, которое используется для «вхождения» шамана и обычных участников праздника в атмосферу «разыгрываемого» действия;

5) музыкальное сопровождение — игра на ритуальных или народных музыкальных инструментах во время действия, что создает определенный эмоциональный настрой и соответствует роли каждого персонажа;

6) создание образа с использованием художественно-выразительных средств — голоса, жестов, мимики, пластики, песен и танцевальных движений; по сути, эти же средства создания образа имеются в арсенале актера профессионального театра.

Указанные «дотеатральные» формы следует отнести к истокам фольклорного театра якутов, связанного с религиозными верованиями и мифологическими представлениями народа. Как целостная система театрального порядка, они существовали в сфере массовых и индивидуальных форм исполнения. В частности, это можно видеть на примере *Ысыах*, праздника Нового года, проводимого в день летнего солнцестояния, в структуре которого входят произнесение

благословений — *алгыс* (кропление-угощение напитком кумыс верхних божеств и духов, сопровождающееся просьбами плодородия, счастья и благополучия), церемония кумысопития, исполнение кругового танца *осухай*, проведение различных игр состязательного характера.

Обрядово-праздничное действо *Ысыах* имело специально обустроенную площадку, где восточная часть несколько приподнималась, противопоставляясь западной. Восточная часть выполняла функции сцены, а западная — функции зрительного зала. С помощью возведения специальных сооружений (как и декораций в театре) в фольклорном «дотеатре» якутов воссоздается образ мифологического первомира и первовремени, в котором развертывается все праздничное действо. Театральные функции выполняют и костюм белого шамана, и костюмы его помощников — *битииситтэр*<sup>7</sup> — молодых девушек и юношей, и костюмы исполнителей роли сыновей светлого божества и злого духа. Интересным является и сотворчество шамана со своими помощниками, подобное коллективному творчеству актеров.

Необходимо подчеркнуть, что в дотеатральных и театральных формах якутского народного творчества особое место занимает эмоционально-психологическое состояние *турук*<sup>8</sup>, которое изначально было присуще шаманам — *ойуу*<sup>9</sup>, сказителям-олонхосутам, благословителям — *алгысчытам*<sup>10</sup> и исполнителям фольклорных жанров *тойуксутам*<sup>11</sup>, *осухайдьитам*<sup>12</sup> и т.д.

<sup>7</sup> *Битииситтэр* (от «битии» — притоптывание) — помощники белого шамана в проведении ритуально-обрядовых действ. Они должны были повторять шаманские слова, пение и движения. Главным являлось исполнение своеобразного танца *битии*, представляющего собой инсценирование образа бегущего табуна лошадей.

<sup>8</sup> *Турук* — особое психофизическое состояние, присущее шаманам в процессе исполнения мистерий-камланий, сказителям при исполнении эпических сказаний и благословителям во время исполнения ритуально-обрядовых действий. Характеризуется работой воображения и фантазии, концентрацией внимания, интуицией, особым слышанием и видением.

<sup>9</sup> *Ойуун* — шаман. В этнографической литературе разделяют на белых и черных. Белые шаманы *айыты ойууна* (букв. шаман божеств *айыты*) совершали обряды, посвященные светлым верхним божествам, а черные шаманы *абааны ойууна* (букв. злых духов шаман) совершали мистерии-камлания с кровавыми жертвоприношениями, посвященными злым духам шаманского пантеона *абаасы*. Также выделяют *сиэмэх ойууна* (букв. всепожирающий шаман), *юр ойууна* (шаман от духов умершего человека, душа которого осталась в Среднем мире и мучающий людей) и др.

<sup>10</sup> *Алгысчит* — исполнитель молитвенных обращений к светлым божествам и добрым духам, который знает все стороны жизни человека и проводит обряды.

<sup>11</sup> *Тойуксут* — певец-импровизатор эпических песен-поэм *тойук*.

<sup>12</sup> *Осухайдьит* — запевала традиционных круговых танцев *осухай*.

Собственно фольклорный театр якутов представлен «ролевым» театром *олонхо*, где на основе сценарно-развернутого текста эпического сказания происходит исполнение роли (ролей) перед зрителями, которые активно реагируют на происходящее выкриками и одобрительными возгласами. Эпос *олонхо* — музыкально-драматическое произведение, с развитой драматургической основой. Его исполняют как один сказитель (своеобразный «театр одного актера»), так и коллектив сказителей (что сравнимо с труппой актеров).

Драматический характер исполнения *олонхо* отмечен в работе крупнейшего ученого 2-й пол. XIX в., академика А. Н. Веселовского [Веселовский 1940, 253]. Ученый опирался на устные рассказы информаторов, записанные в конце XIX в. политехником В. Л. Серошевским, отметившим, что в старину *олонхо* исполнялось только группой сказителей, причем по ролям: «...один соглашался выступить в роли рассказчика, в которую входило описание местности и развитие хода действия всего *олонхо*; другой — партию доброго героя-богатыря, а третий брал на себя роль его противника, богатыря злого. Остальным распределяли другие роли — отца, матери, коня и различных духов» [Серошевский 1896, 592].

Характерной чертой «ролевого» исполнения *олонхо* является создание образов персонажей в особой песенной форме — монологов и диалогов героев. Каждому персонажу присущ свой певческий стиль, мелодика песен, способ интонирования, тембровая окраска голоса, посредством которых исполнитель создает конкретный образ. Приведем еще такое наблюдение И. Худякова: «...*олонхосут*, который умел отлично петь песню разгневанного витязя, исполнял эту роль, другой — рассерженного дьявола, третий — песню моря. Кроме того, в распределении ролей учитывался признак их “переживания”, которые исполнялись теми, кто отлично умел передавать их. Состояние отчаяния или радости лебедей-волшебниц хорошо исполняли женщины, где напев песни отличался от других своеобразной формой исполнения — плача, а состояние дьяволов-женщин удачно исполнялись только мужчинами» [Худяков 1969, 367, 368].

Именно канонизированные стили пения, присущие конкретным героям

*олонхо*, представляют его как театральное действо, разыгрываемое по ролям (партиям), а само ансамблевое исполнение *олонхо* — как своеобразный музыкально-драматический спектакль, где каждый «актер» владел не только техникой пения, но и искусством сценической игры.

При исполнении *олонхо* одним сказителем наблюдается то же самое: сказитель-*олонхосут* должен был владеть техниками исполнения, соответствующими разным стилям пения и речитатива, и быть искусным актером, входящим в разные роли.

На основе двух типов актерской игры — представления и перевоплощения — выявлены два типа сказителей: сказитель-*олонхосут*, владеющий приемами игры-представления, и сказитель-*олонхосут*, владеющий приемами игры-перевоплощения. На практике каждый сказитель активно использует оба типа приемов [Заболоцкая, 2009].

У якутских шаманов-*ойуун*, сказителей и исполнителей эпических сказаний *олонхо*, а также других фольклорных жанров существуют особые художественно-изобразительные и художественно-выразительные средства, посредством которых исполнители создают тот или иной образ. Художественно-изобразительные средства несут функцию усиления изображения представляемого образа, а художественно-выразительные — передают внутреннее содержание образа. Эти приемы игры осуществляются только на основе эмоционально-психологического состояния *турук*, которое мы определили как творческое состояние.

Творческое состояние *турук* достигается посредством усиленных тренировок на основе комплекса специальных упражнений — тренинга. *Турук* имеет свои особенности и различные уровни погружения. Значение имеют процессы концентрации внимания, работа воображения и фантазии, интуиция и т.д. Главной особенностью состояния *турук* является то, что исполнитель присутствует параллельно в двух пространствах сознания: реальном и условном.

Таким образом, у якутов существует свой особый путь появления фольклорного театра и его развития — прямое порождение исполнительской и зрелищно-игровой национальной культуры, в отличие от русского фольклорного театра.

По утверждению А. Ф. Некрыловой [Некрылова 2004], разные народы по-разному приходят к театру в его современном, европейском понимании и виде. Так, у русского народа фольклорный театр начал оформляться в недрах урбанической культуры, после знакомства различного городского населения с отечественным профессиональным театром нового времени, который, в свою очередь, был заимствован из Западной Европы. А у якутов первые опыты профессиональной национальной драматургии и созданный

в начале XX в. национальный профессиональный театр во многом опирались на живые традиции фольклорного театра.

Два исторически взаимосвязанных фактора обусловили специфику фольклорного театра якутов. С одной стороны — его связь с религиозно-мифологическими представлениями и магическими актами (с присущим исполнителям эмоционально-психологическим состоянием *турук*), с другой — этнические особенности формирования и развития культуры якутского народа.

### Литература

Авдеев 1959 — Авдеев А. Д. Происхождение театра. М., 1959.

Богуславская 1986 — Богуславская И. Я. Критическая статья на монографию М. А. Некрасовой «Народное искусство как часть культуры» // Советская этнография. 1986. № 4. С. 160–162.

Веселовский 1940 — Веселовский А. Н. Историческая поэтика / ред., вступ. ст., прим. В. М. Жирмунского. Л., 1940.

Гусев 1977 — Гусев В. Е. Истоки русского народного театра: Учебное пособие. Л., 1977.

Гусев 1980 — Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века: Учебное пособие. Л., 1980.

Гусев 1983 — Гусев В. Е., Некрылова А. Ф. Русский народный кукольный театр: Учебное пособие. Л., 1983.

Заболоцкая 2009 — Заболоцкая П. Е. Фольклорный театр якутов (опыт историко-

театроведческого исследования). Улан-Удэ, 2009.

Ивлева 1994 — Ивлева Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994.

Ивлева 1998 — Ивлева Л. М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб., 1998.

Ксенофонтов 1992 — Ксенофонтов Г. В. Шаманизм. Избранные труды (публикации 1928–1929 гг.). Якутск, 1992.

Некрылова 2004 — Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. СПб., 2004.

Савушкина 1976 — Савушкина Н. И. Русский народный театр. М., 1976.

Серошевский 1896 — Серошевский В. Л. Якуты: Опыт историко-этнографического исследования. СПб., 1896.

Худяков 1969 — Худяков И. А. Краткое описание Верхоянского округа. Л., 1969.

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кандидат искусствоведения, доцент Арктического государственного института культуры и искусств: 677000, Российская Федерация, Республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Орджоникидзе, д. 4; тел.: +7 (41 12) 34 44 60; e-mail: zabpasha2008@gmail.com

## ABOUT THE YAKUTS FOLK THEATRE

### ZABOLOTSKAYA PARASKOVJA

(Arctic State Institute of Culture and Arts: Ordzhonikidze st. 4, 677000 Yakutsk, Republic of Sakha (Yakutia), Russian Federation)

**Summary.** *The article raises the problem of studying folklore theatre among the Yakuts and its function in modern times. Several oral genres of the Yakut folk poetry can be evaluated as Before-theatre by some features, namely (“Olonkho” — the oral epics, “Algys” — incantation blessings, “chabyrgah” — tongue twisters) as well as ritual ceremony actions as “Ysyakh” — feasts, shamanic kamlanye — sessions.*

*Ludic and dramatic elements of the Yakut oral poetry are as follows:*

- a clear compositional structure with consistent development of action;

- *architectonics of the performance arena, its division into two parts — a place for action and a place for spectators, including small constructions, attributes and objects, indicating theatrical “place and time of action”;*
- *natural lighting, which creates a certain atmosphere for events happening either on open or closed arena of action;*
- *musical accompaniment with folk musical instruments;*
- *performance using artistic and expressive means — voice, gestures, facial expressions, plastics, songs and dance moves, resembling means of creating images used by professional theatre actors.*

*There in the olonkho epics performed “roles” are manifested by monologues and dialogues of the characters. Each character is marked with special “olonkho” singing style, melodic, intonation, timbre coloration voice by which artist creates a particular image. This is a unique theatrical performance, role play, where the “olonkhosut” — singer of tales masters not only a special singing technique, but also the art of stage performance.*

**Key words:** folk theatre, performance, yakuts, theatrical ludic elements, olonkho epics.

#### Literature

**Avdeev A. D.** Origin of the Theatre. Moscow, 1959. In Russian.

**Boguslavskaya I. Ya.** The Criticism on [Nekrasova M. A. “Folk Art as a part of Culture”, the monography]. *The Soviet Ethnography*. 1986. № 4. Pp. 160–162. In Russian.

**Gusev V. E.** Origins of the Russian Folk Theatre. Study Guide. Leningrad, 1977. In Russian.

**Gusev V. E.** The Russian Folk Theatre from the 18<sup>th</sup> to the beginning of the 20<sup>th</sup> Centuries. Study Guide. Leningrad, 1980. In Russian.

**Gusev V. E., Nekrylova A. F.** The Russian Folk Puppet Theatre. Study Guide. Leningrad, 1983. In Russian.

**Ivleva L. M.** “Ryazhen’e” — guising in the Russian Traditional Culture. St. Petersburg, 1994. In Russian.

**Ivleva L. M.** Ludic Before-theatre Language of the Russian Folklore. St. Petersburg, 1998. In Russian.

**Khudyakov I. A.** Brief Description of the Verkhoyansk District. Leningrad, 1969. In Russian.

**Ksenofontov G. V.** Shamanism: Selected Works (publications 1928–1929). Yakutsk, 1992. In Russian.

**Nekrylova A. F.** Russian Folk Urban Fests, Entertainments and Shows. The End of the 18<sup>th</sup> — the Beginning of the 20<sup>th</sup> Centuries. St. Petersburg, 2004. In Russian.

**Savushkina N. I.** Russian Folk Theatre. Moscow, 1976. In Russian.

**Seroshevskiy V. L.** The Yakuts: Probes on History and Ethnography Studies. St. Petersburg, 1896. In Russian.

**Veselovsky A. N.** Historical Poetics. Ed., preface, notes by V. M. Zhirmunsky. Leningrad, 1940. In Russian.

**Zabolotskaya P. E.** Folk Theatre of the Yakuts (Probes on historical theatre studies). Ulan-Ude, 2009. In Russian.

---

#### ABOUT THE AUTHOR

E-mail: zabpasha2008@gmail.com

Tel.: +7 (4112) 3444 60;

Ordzhonikidze st. 4, 677000 Yakutsk, Republic of Sakha (Yakutia), Russian Federation;

PhD (Art History), associate professor, Arctic State Institute of Culture and Arts

---